

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il sacro e il profano, l'amore e la vanitas: le storie di Troilo e Criseida e la pittura italiana del trecento

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/122122> since

Publisher:

Sinestesie

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

BIBLIOTECA DI SINESTESIE
8

PITTURE DI PAROLE

PER BARBARA ZANDRINO

a cura di

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE

VOLUME PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO DEL DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-00-9

Grafica, fotocomposizione e stampa

LA SCUOLA DI PITAGORA S.R.L.

Piazza Santa Maria degli Angeli, 1 – Tel. 081/7646814 – Napoli (Na)

info@scuoladipitagora.it

Ottobre 2012

TABULA GRATULATORIA

Università degli Studi di Torino – Dipartimento di Studi Umanistici

Fondazione Centro di Studi Alfieriani

Università Cà Foscari Venezia – Biblioteca di Area Umanistica

Alba Andreini

Erminia Ardissino

Gian Luigi Beccaria

Pasquale Rocco Broso

Alessandro Buffa

Dario Cecchetti

Vittoria Corazza

Daniela Dalla Valle

Davide Dalmas

Cesare De Michelis

Giancarlo Depretis

Arnaldo Di Benedetto

Elisabetta Dragone

Maria Luisa Doglio

Giovanna Garbarino

Luisella Giachino

Raffaele Giglio

Giovanna Ioli

Elena La Rocca

Clara Leri

Ermanno Malaspina

Mariarosa Masoero

Enrico Mattioda

Clementina Mazzucco

Rocco Mario Morano
Stefano Penna
Fabio Pierangeli
Donato Pirovano
Giovanni Matteo Roccati
Luigi Surdich
Marta Tondo
Paola Trivero
Federico Vercellone

INDICE

<i>Premessa</i>	11
MARCO LAZZERINI <i>Tra invenzione poetica, tradizione letteraria e immaginario visivo: Lucifero e i diavoli danteschi</i>	13
FRANCECSO SPERA <i>La perfezione divina e i maestri umani nella prima cornice del purgatorio dantesco</i>	33
MARCO CHIARIGLIONE <i>La «poesia sacra» di Dante dei rilievi purgatoriali (Purg., X-XII)</i>	55
GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI <i>Il modello lontano. Arte umana e arte di Dio in alcune immagini del Paradiso</i>	73
CHIARA LOMBARDI <i>Il sacro e il profano, l'amore e la vanitas: le storie di Troilo e Cirseida e la pittura italiana del trecento</i>	93
ROBERTA GIORDANO <i>La «Gloria» di Boccaccio e la «Fame» di Chaucer. Continuità e metamorfosi di un tema</i>	119
GIORGIA FISSORE <i>Il potere terapeutico della musica: epilessia, morbo di San Vito e tarantismo</i>	139

FRANCO MARENCO	
<i>Figura incontra scrittura:</i>	
<i>elementi emblematici nei ritratti di Elisabetta I d'Inghilterra</i>	153
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI	
<i>Le immagini e la vita</i>	165
MORENO SAVORETTI	
<i>La funzione del ritratto nella Dianea di Giovan Francesco Loredano</i>	201
FULVIO PEVERE	
<i>«Loquere meliora silentio»:</i>	
<i>poesia e pittura nelle Satire di Salvator Rosa</i>	219
ALBERTO BENISCELLI	
<i>Un episodio della fortuna tassiana: le raffigurazioni della Liberata</i>	
<i>ne Il carcere illuminato di Angelo Tarachia</i>	241
ANNA CHIARLONI	
<i>Testo e immagine. L'Ifigenia di Villa Valmarana</i>	265
EPIFANIO AJELLO	
<i>Carlo Goldoni. Venezie (l'arrivo in città)</i>	279
CARLA FORNO	
<i>Fra ritratto e allegoria: Vittorio Alfieri</i>	
<i>e la pittura messaggera</i>	297
CHIARA SANDRIN	
<i>Novalis e la verità della poesia</i>	321
RINALDO RINALDI	
<i>Scrivanie</i>	329
CARLO SANTOLI	
<i>Il paesaggio della Grecia nei Taccuini di D'Annunzio</i>	347
VALTER BOGGIONE	
<i>Carta o tela dipinta che tace. Paragrafi gozzaniani</i>	365

ELISABETTA SOLETTI	
<i>La macchina, mostri e metafore della modernità</i>	387
MARINELLA PREGLIASCO	
<i>Con mano leggera. Divagazioni tra lingua, letteratura e arte</i>	401
CARLA VAGLIO MARENGO	
<i>Moravia e Joyce</i>	411
GIULIANA FERRECCIO	
<i>Ezra Pound e Aby Warburg: Ninfe e «dettagli luminosi»</i>	421
CRISTINA CORDOLA	
<i>Eugenio Montale: poeta-pittore o pittore-poeta?</i>	437
FRANCO VAZZOLER	
<i>Postkarten dal museo</i>	457

IL SACRO E IL PROFANO, L'AMORE E LA VANITAS: LE STORIE DI
TROILO E CRISEIDA E LA PITTURA ITALIANA DEL TRECENTO

Nel Proemio al *Filostrato* (1339), Boccaccio introduce la storia che si accinge a narrare spiegando di avere cercato in «alcuno passionato» il personaggio più adatto a interpretare la propria personale sofferenza per avere amato e perduto a causa della Fortuna «inimica e crudele¹». In realtà, non uno ma molti personaggi si nascondono dietro ai due protagonisti: Troilo e Criseida nascono infatti nell'*Iliade*², passano nel dinamico crogiolo della tradizione mitologica antica e medievale, per arrivare a incontrarsi, a innamorarsi e a tradirsi nella riscrittura di Benoît de Sainte-Maure, l'*Histoire de Troie* (1180)³. All'interno della vasta intertestualità che li recupera e li trasforma ancora via via, prima separatamente e poi come coppia, questi personaggi compongono una storia d'amore tanto affascinante quanto duttile, sfaccettata e ricca di significati, che sarà destinata a influenzare Boccaccio, Chaucer e Shakespeare, senza contare le riscritture successive che arrivano al Novecento, almeno fino alla *pièce* teatrale di Jean Giraudoux *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) e al romanzo di Christopher Morley *The Trojan Horse* (1937)⁴.

¹ L'edizione di riferimento è G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di L. SURDICH, Mursia, Milano 1990 (che ho seguito anche per la datazione dell'opera).

² Troilo è compianto dal padre Priamo tra i figli migliori, Ettore e Mestore (cfr. *Iliade*, XXIV, 253). Criseida porta nel nome la luminosità e il pericolo dell'oro (*chrysós*) e rimanda alla contesa iniziale tra Achille e Agamennone per le due schiave. Già in Benoît de Sainte-Maure, come nelle riscritture successive, è la figlia dell'indovino Calcante; restituita al campo greco in uno scambio di prigionieri, abbandona Troilo con dolore ma lo tradisce presto con Diomede.

³ Cfr. BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, a cura di L. CONSTANS, Didot, Paris 1904-1914; A. JOLY, *Benoît de Sainte-Maure et le Roman de Troie ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen-âge*, Didot, Paris 1971; M.R. JUNG, *La légende de Troie en France au moyen âge*, Fraenke, Basel und Tübingen 1996, pp. 16-331.

⁴ Per lo sviluppo e le riscritture della storia: P. BOITANI, *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford 1989; C. LOMBARDI, *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.

L'operazione compiuta da Boccaccio è, perciò, già sofisticata e complessa come viene preannunciata: «Meco adunque con sollicita cura cominciài a rivolgere l'antiche storie per trovare cui io potessi fare scudo verisimilmente del mio segreto e amoroso dolore⁵».

L'atto di rivolgere «l'antiche storie» accomuna Boccaccio a Chaucer, che tra il 1382 e il 1386, dopo avere tradotto il *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, scrive in *rhyme-royal* il *Troilus and Criseyde* (poema ormai tale soltanto formalmente, ma in realtà già un vero e proprio «romanzo⁶»); e a Shakespeare il quale, nella stesura della tragicommedia *Troilus and Cressida* (1600-01), poteva altresì disporre di alcune versioni quattrocentesche della leggenda di Troia: l'opera di William Caxton *Recuyell of the Historyes of Troye* (1471-75), il poema in prosa di John Lydgate *Troye Boke* o *The hystorye / Sege and dystruccyon of Troye* (scritto nel 1413 e pubblicato nel 1513 e 1555) e la “tragedie” in versi di Robert Henryson, *The Testament of Cresseid*.

L'aspetto su cui in questo contributo vorrei soffermarmi, però, riguarda non tanto la trasformazione delle fonti e dei personaggi, quanto i rapporti tra i linguaggi e le diverse forme di narrazione che entrano a fare parte di queste “storie”, e che possono aver contribuito al loro sviluppo tra il genere poetico e il romanzo, e tra il modello moralistico (e monologico) dell'*exemplum* e un racconto autonomo e, sotto alcuni aspetti, già polifonico. È importante, ad esempio, considerare le contaminazioni tra linguaggio religioso e immaginario amoroso, tenendo conto delle pratiche di ambiguità, ironia, parodia ad esse sottese⁷. I rapporti di allusività e di influenza con l'arte figurativa, inoltre, arricchiscono di significati la parola poetica e i suoi effetti sulla ricezione. Mi propongo dunque di individuare alcuni possibili contatti tra le riscritture di Troilo e Criseida (soprattutto in Boccaccio e in Chaucer) e la pittura del trecento, considerando come

⁵ BOCCACCIO, *Proemio al Filostrato*, cit., p. 56.

⁶ «Un romanzo così l'Europa non l'aveva ancora visto mai», scrive Boitani per il *Troilus and Criseyde* di Chaucer, ravvisando in esso «ampiezza di caratterizzazione, coinvolgimento di terra e cielo, sovrapposizione di antichità e modernità, intarsi letterari costanti e sottili, meditazione filosofica e persino teologica, commedia e tragedia, amore e morte» (P. BOITANI, *Introduzione a «Troilo e Criseida»*, in G. CHAUCER, *Opere*, Einaudi, Torino 2000, a cura di P. BOITANI, trad. di V. LA GIOIA, pp. p. 267; per le successive citazioni – indicate con la sigla TC – e traduzioni farò riferimento a questa edizione).

⁷ Si veda l'ampia analisi sviluppata da B. WINDEATT, *Love*, in *A Companion to Medieval English Literature and Culture c.1350-1500*, a cura di P. BROWN, Blackwell, Oxford 2007, pp. 322-338.

i soggetti pittorici possano avere inciso nell'elaborazione di questa storia d'amore innovativa e ricca di *páthos*.

Innanzitutto, mentre Chaucer prenderà sempre le distanze da una totale identificazione di sé e del lettore nella materia narrata, pur sottolineando – proprio attraverso tali prese di distanza – i punti a più alta densità patetica ed erotica del testo, Boccaccio mostra esplicitamente di avere come fine il coinvolgimento emozionale della «nobilissima» e «valorosa» donna a cui dedica l'opera, e, con essa, dei suoi lettori. Come è chiaro fin dal proemio, il *Filostrato* deve suscitare pietà e accendere il desiderio. È perciò necessaria non soltanto una storia d'amore che funzioni, come quella – antica e moderna – di Troilo, ma anche una parola capace di rinnovare la tradizione dandole forza e modernità e, al tempo stesso, capace di stimolare fortemente l'immaginazione emozionando e seducendo, secondo una funzione ben nota alla poetica e alla retorica antica e oggi importante oggetto di studio della teoria letteraria e dell'estetica⁸.

1. Parola, «*páthos*» e immagine: Boccaccio e Chaucer

A differenza di Platone, che vedeva nell'immagine o il divino o l'errore, Aristotele attribuisce notevole importanza emozionale e creativa ai tropi e alla metafora, ossia al gioco di sostituzioni e di associazioni di idee che rende una parola densa di immagini e straniera a se stessa (*Poetica*, 57a-58b⁹). Ma è soprattutto l'anonimo trattato *Sul sublime* (I secolo d. C.) a enfatizzare la fantasia – altresì detta *idolo-pea* (da *éidolon*, “immagine” e *poiéo*, “faccio”, “produco”) – come produttrice di immagini, e, quindi, di emozioni molto forti:

A dare maestà, elevatezza e potenza all'espressione giovano particolarmente le fantasie (che taluni chiamano anche *idolopee*): tale termine designa in ge-

⁸ Cfr. M. BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Skira, Genève 1969 (tr. it. *Le parole nella pittura*, Arsenale, Venezia 1987). Al rapporto tra immagini e persone, e alle “reazioni” dei fruitori (nelle raffigurazioni del divino come in quelle erotiche), e in particolare alla paura che alimenta l'aniconismo e che quindi raddoppia il potere stesso del figurato, è dedicato il saggio di D. FREEDBERG *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993. Cfr. M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009.

⁹ CICERONE, *De Oratore*, III, 161 («Ogni metafora, purché sia buona, ha un immediato richiamo per i sensi»).

nerale tutto ciò che in qualunque modo suscita un pensiero generatore di parole, ma ormai è prevalso il significato di espressione nella quale chi parla per l'entusiasmo e la commozione ha l'impressione di vedere quello che dice e lo mette proprio sotto gli occhi di chi ascolta. Tu sai bene però che una cosa è la fantasia degli oratori e un'altra è quella dei poeti: nella poesia lo scopo è fare impressione sul lettore, nella prosa di persuadere. Entrambe, tuttavia, cercano il patetico e il concitato (XV, 1-2).

Questo vale anche per la storiografia antica: il migliore storico – scrive Plutarco (*Moralia*, 346f-347a) – è quello che compone la sua narrazione come un dipinto, rendendo la vivezza immediata, il sentimento e le inclinazioni. Il fine è quello di dare a chi parla e a chi ascolta l'impressione di vedere ciò che si sta dicendo, di averlo come davanti agli occhi¹⁰.

Per quanto riguarda l'Umanesimo e il Rinascimento, a partire dagli scritti di Aby Warburg sui rapporti tra paganesimo antico, tematica e simbologia cristiana, e dagli *Studi di iconologia* di Erwin Panofsky¹¹, la critica moderna si è molto dedicata all'analisi antropologica dei significati iconografici in relazione con l'esegesi delle fonti, considerando in generale la cultura «alla stregua di una storia delle passioni umane¹²». Più recentemente, i rapporti tra retorica dei testi e linguaggio visivo, e tra linguaggi ed esperienza sono stati al centro di studi di Michael Baxandall come *Giotto e gli umanisti* e *Forme dell'intenzione*¹³. Non si tratta, quindi, parlando dei

¹⁰ Su questa attestazione e verifica del reale, e sulle modalità retoriche di traduzione di parole delle immagini, insiste Cicerone nella *Rhetorica ad Herennium* (cfr. III, 34 sgg.). «Le immagini sembrano occupare una curiosa posizione a mezzo tra le affermazioni verbali, che sono designate a convogliare in sé un significato, e gli oggetti di natura, ai quali solo noi possiamo attribuire un significato», ha scritto E.H. GOMBRICH, che ha applicato all'arte l'approccio psicoanalitico freudiano, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (Mondadori, Milano 2002). Le immagini hanno quindi la possibilità di rendere visibili e significanti le cose, ma posseggono la stessa elusività e polisemia del linguaggio letterario.

¹¹ Si vedano, tra gli altri: A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di M. GHELARDI e S. MÜLLER, Aragno, Torino 2004; *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. GHELARDI, Aragno, Torino 2002; E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975; E. PANOFSKY-F. SAXL, *Mitologia classica nell'arte medievale*, Aragno, Torino 2009.

¹² WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit., vol. I, p. XI.

¹³ M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994. Nel saggio sul *Buogoverno* di Ambrogio Lorenzetti, ad esempio, l'autore si concentra sul problema generale della socialità dell'arte, dedicando particolare attenzione alle cause per cui un'opera d'arte assume una determinata fisionomia compositiva e simbolica nella società in cui si colloca.

rapporti tra letteratura e pittura, soltanto di confermare il noto precetto oraziano dell'*Ut pictura poësis*, ma di prendere in considerazione i punti di convergenza e, soprattutto, gli esiti nel linguaggio e nell'immaginario. Su un piano formale, ad esempio, la nozione di *compositio* (di cui parla Leon Battista Alberti nel *De pictura* a proposito di Giotto) è definita una «metafora molto precisa che trasferisce alla pittura il modello di organizzazione derivato dalla retorica¹⁴». Inoltre, vediamo come l'immagine diventi fondamentale nella costruzione retorica dell'*éthos* dei personaggi e della loro fisionomia psicosomatica (per cui si parla di *ethopoeia*¹⁵).

In generale, una delle funzioni principali della pittura del trecento è di trasmettere fede e insegnamenti morali, creando una corrispondenza con i testi sacri in latino e, soprattutto, con le prediche in volgare. Si pensi alla convergenza tra le predicazioni di Iacopo da Pisa, Cavalca, Iacopo Passavanti e i motivi degli affreschi del Camposanto monumentale di Pisa, del gigantesco e spettacolare *Trionfo della morte* attribuito a Buffalmacco o del *Giudizio*, su quali torneremo qui e più avanti. Si tratta di impartire a tutti i cittadini e ai fedeli una vera e propria educazione allo sguardo¹⁶.

Dell'importanza di dare efficacia visiva e forza icastica alla loro scrittura Boccaccio e Chaucer sono ben consapevoli¹⁷. La novità costituita dalle loro opere consiste nell'uso dell'immagine, che risulta libera dalla tendenza all'univocità del messaggio, tipica del discorso moralistico e dottrinale, e capace di manifestare, specialmente attraverso l'ambiguità e l'ironia, uno spettro ampio e autonomo di suggestioni e di significati. Nella sua analisi dei rapporti tra il *Decameron* e il *Trionfo della morte* del Camposanto pisano, Lucia Battaglia Ricci ha messo in luce i significati innovativi dell'opera boccacciana rispetto a quella tradizione esemplaristico-aneddotica considerata alla base del ciclo pittorico (che tuttavia rappresenta già una grande novità

¹⁴ *Ivi*, p. 174.

¹⁵ CICERONE, *Rhetorica ad Herennium*, VI, 63 sgg. Per gli sviluppi nel Rinascimento, si vedano gli studi di L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Bari 2008, e *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁶ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Salerno, Roma 1986; L. BOLZONI, *Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento* in *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Atti del convegno, a cura di O. BONFAIT, Académie de France-Somogy, Rome-Paris, 2004, pp. 3-20. Si veda anche, della stessa L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2001.

¹⁷ Cfr. *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. BRANCA, Einaudi, Torino 1999; M. HAGIOANNU, *Giotto's Bardi Chapel Frescoes and Chaucer's House of Fame: Influence, Evidence, and Interpretations*, in «The Chaucer Review», 36, 1, 2001, pp. 28-47.

iconografica, soprattutto per l'inedito accostamento di materiali tradizionalmente eterogenei). Nell'implicito dialogo con l'affresco¹⁸, il *Decameron* costituisce una forma di «ribaltamento parodico dei materiali tradizionali e dei modelli narrativi», che valorizza l'infinita libertà della parola umana¹⁹. Nell'opera di Boccaccio, in particolare, il *tópos* del «ragionare nel giardino» diventa uno spazio pluridiscorsivo, una voce plurale di ri-creazione del mondo capace di un duplice effetto, etico e ludico: stimolare l'analisi critica del mondo stesso e affermare il gusto per le invenzioni letterarie²⁰. Alla produzione delle immagini, con analoghe finalità critiche e ludiche, è consacrato anche il grande impianto dei *Dream Poems* di Geoffrey Chaucer. *The House of Fame* (*La casa della Fama*, 1378-80), in particolare, fonde la teoria antica dei sogni con la letteratura di matrice pagana e cristiana in una sintesi visionaria che rappresenta una forma di «eccentrica perversione» rispetto ai modelli di riferimento²¹. Si tratta di un viaggio portentoso che svela nel suo centro – o, meglio, attraverso una struttura policentrica e vertiginosa – non tanto le fonti della gloria letteraria, quanto il luogo in cui la letteratura esplode fagocitando realtà e miti, follie e narrazioni, santi e personaggi da taverna. All'interno di questa rivelazione che sfrutta tutta la liceità e, insieme, la suggestione dell'immaginazione onirica, si mescola all'*auctoritas* biblica e classica l'evidenza di una parola libera e talvolta inconsistente, mai completamente affidabile, indice di una più «moderna» labilità del segno, espressione «Of every speche, of every soun, / Be hyt eyther foul or fair» («di ogni discorso, di ogni parola, bello, brutto, o come sia», II, 832-833). Non è un caso che il poemetto si chiuda con l'immagine molto prosastica di una folla eterogenea di persone che si raccolgono nella Casa saltando e pestandosi i piedi come fanno i pescatori di anguille.

Nelle storie d'amore narrate nel *Filostrato* e nel *Troilus*, le immagini assumono una funzione molto importante in relazione allo sviluppo della narrazione in senso autonomo e polisemico. In esse, come del resto in quasi tutte le opere letterarie, è presente un duplice livello di visualizzazione: la produzione di un'immagine narrata, affidata alla poesia originale

¹⁸ L'ipotesi dalla retrodatazione del dipinto (*ante* 1342) è ampiamente dimostrata da L. BATTAGLIA RICCI in *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, cit.

¹⁹ *Ivi*, p. 192.

²⁰ *Ivi*, p. 200.

²¹ Cfr. P. BOITANI, *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007 (in particolare la parte intitolata *Fenomenologia e immaginario*, pp. 143-230).

e/o all'incastro intertestuale, e l'uso di un possibile modello pittorico²². Nel *Filostrato*, ad esempio, Boccaccio compone le raffigurazioni metaforiche della donna a cui dedica l'opera attraverso allusioni a Dante, Chiaro Davanzati o Cino da Pistoia, come nelle prime ottave della parte prima del testo: «Tu, donna, se' la luce chiara e bella / per cui nel tenebroso mondo accorto / vivo; tu se' la tramontana stella / la quale io seguo per venire a porto; / àncora di salute tu se' quella / che se' tutto il mio bene e il mio conforto» (*Fil.*, I, 2, 1-6). Altrettanto vivida, ma originale e realistica, è l'immagine dell'incontro tra Troilo e Criseida la sera in cui essi si svelano per la prima volta il loro amore, quando la donna, dopo avere congedato la compagnia di amici con voce squillante e avere dato un colpo di tosse per comunicare un segno della sua presenza all'innamorato, si affaccia nella notte «oscura e tenebrosa» (*Fil.*, III, 24, 1) con «un torchio in mano acceso», «e tutta sola discese le scale, / e Troiol vide aspettarla sospeso» (III, 28, 2-3). Una scena che Chaucer omette, giocando invece sulla *dispositio*, tagliando e rimandando l'immediato appagamento dei sensi ampiamente descritto e gustato nel *Filostrato*, che viene sostituito da un lungo indugio di impianto teatrale, ricco di equivoci, tra danze e bevute, sviluppato in una serie di scene ambientate prima nel palazzo di Deifobo e poi nella casa di Pandaro mentre fuori infuriavano pioggia e vento (*TC*, III, 470 sgg.).

Per quanto riguarda i modelli pittorici, sebbene non si possa stabilire con esattezza quale fosse il patrimonio artistico noto a Boccaccio e, tanto meno, a Chaucer, è però opportuno considerare l'ambiente toscano e quello napoletano come i punti di riferimento privilegiati per Boccaccio dalla nascita fino alla scrittura del *Filostrato*; Genova e Firenze sono, invece, quasi certamente i luoghi di approdo delle missioni commerciali e diplomatiche (in senso lato: si parla anche di spionaggio) di Chaucer, inviato in viaggio in Italia almeno due volte: la prima tra il dicembre 1372 e il maggio 1373 e l'ultima tra il maggio e il giugno del 1378 (quando è testimoniata la sua presenza a Milano²³). Difficile è trovare conferma di una visita del poeta inglese a Padova, citata però nel Prologo del *Clerk's Tale* (*Il*

²² Oltre al saggio di Branca, si veda anche *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, a cura di M. PICONE e C.C. BÉRARD, Cesati, Firenze 1998.

²³ W. CHILDS, *Anglo-Italian Contacts in the Fourteenth Century*, in *Chaucer and the Italian Trecento*, a cura di P. BOITANI, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 66. Cfr. E.P. KUHLE, *Why was Chaucer sent to Milan in 1378?*, in «Modern Language Notes», 1947, 62, pp. 42-44; D. WALLACE, «*Whan she translated was*» a Chaucerian critique of the Petrarchan Academy, in *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530*, a cura di L. PATTERSON, University of California Press, Berkeley 1990,

racconto dello studente nei *Canterbury Tales*), dove il narratore racconta di avere incontrato Petrarca, «Fraunceys Petrak, the lauriate poete» (fr. IV, 31) e di avere udito da lui la storia di Griselda, sposa e vittima del crudele marchese di Saluzzo. L'ambientazione piemontese, inoltre, riconduce il racconto di Chaucer al rapporto con Jacopo di Provano, originario di Carignano, che con Giovanni de Mari lo aveva accompagnato da Londra nella missione a Genova²⁴.

2. Troia città "medievale"

Complicazioni, e però anche preziosi indizi, derivano dalla suggestiva ma complicata ambientazione a Troia, che nel *Filostrato* e nel *Troilus and Criseyde* (in modo, però, non perfettamente coincidente) si sovrappone all'architettura medievale e alle sue raffigurazioni pittoriche. La descrizione dello spazio cittadino rimanda all'opera di Giotto²⁵, Simone Martini (pensiamo alle storie di San Martino ad Assisi o al controverso *Guidoriccio da Fogliano*²⁶) e soprattutto a quella dei fratelli Lorenzetti in Toscana, nonché (almeno indirettamente) alla pittura padovana dello stesso Giotto, di Altichiero di Zevio e Giusto de' Menabuoi²⁷, con lo sviluppo di una raffigurazione degli spazi, anche interni, sempre più realistica e dotata di quella

pp. 156-215; J. HIRSH, *Chaucer and "The Canterbury Tales". A Short Introduction*, Oxford, Blackwell, 2003, p. 10

²⁴ Ivi, p. 65 sgg.

²⁵ Si dovrà pensare soprattutto agli affreschi per la cappella Peruzzi e Bardi di Santa Croce, che possono costituire una sorta di *trait d'union* tra Boccaccio e Chaucer. Non trascurabile è l'opera giottesca a Napoli (soprattutto per Boccaccio: cfr. R. GIORDANO, *Boccaccio, Giotto e la «sala tutta dipinta»*, in «Porti di Magnin», 70, 2009, pp. 81-97) e nella Cappella Scrovegni di Padova.

²⁶ Su questo dipinto (che vediamo nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena), e il cui soggetto assomiglia curiosamente al Troilo cavaliere in viaggio tra l'accampamento greco e la città di Troia, ci sono tuttavia molti dubbi di attribuzione e di autenticità. Si pensa infatti che sia un rifacimento quattrocentesco (cfr. M. MALLORY-G. MORAN, *Guidoriccio da Fogliano: A Challenge to the Famous Fresco Long Ascribed to Simone Martini and the Discovery of a New One in the Palazzo Pubblico in Siena*, in «Studies in Iconography», 1981-82, 7-8, pp. 1-13). Con ogni probabilità, però, il disegno originale è di Simone Martini e risale al 1330 circa (L. BELLOSI, *Castrum pingatur in palatio 2: Duccio e Simone Martini pittori dei castelli senesi «a l'esempio come erano»*, in «Prospettiva», 1982, 28, pp. 41-65; *Ancora sul Guidoriccio*, in «Prospettiva», L, 1987, pp. 49-55).

²⁷ Anche se è meno facile, come si è già detto, stabilire dei precisi rapporti, le analogie tra la pittura padovana e l'immaginario testuale di Chaucer sono spiccatissime.

profondità spaziale che denota la ricerca di una moderna prospettiva prima di Brunelleschi e Alberti.

Sia Boccaccio sia Chaucer giocano su un processo di identificazione culturale e spaziale, di aderenza e dissonanza tra il modello troiano e le città del trecento²⁸. La descrizione degli spazi, come metteva già in evidenza la *Rhetorica ad Herennium* (III, 17), ha infatti una fondamentale funzione di ordine mnemonico collegata con l'intreccio: deve rendere i luoghi vividi e servirsi delle immagini per potenziare l'effetto emozionale e memoriale della storia. In Chaucer, l'attenzione al paesaggio e ai particolari architettonici (proprio, direi, attraverso il filtro della pittura italiana) è ancora più spiccata che in Boccaccio, per rendere più familiare al pubblico inglese uno spazio doppiamente sconosciuto (Troia e l'Italia) e per creare un vario contesto simbolico in cui le ambiguità del linguaggio e della trama trovano una corrispondenza visiva tra botole, porte segrete, loggiati e giardini, accessi e alcove di palazzi, e stabiliscono continui cortocircuiti (e inversioni) tra presente e passato, spazio pubblico e privato²⁹, aprendo una sorta di terza dimensione spaziale alla narrazione³⁰. Chaucer presenta quindi una scenografia simbolica che è, al tempo stesso, naturalistica e concretamente riconoscibile, secondo la tendenza della pittura italiana del trecento. I riferimenti del poeta agli interni dei palazzi e al paesaggio, infine, ci danno un'importante traccia anche dei possibili rapporti con i codici illustrati del *Filostrato* (italiani e francesi) che egli può avere avuto tra le mani³¹.

²⁸ Mi permetto di rimandare a C. LOMBARDI, «Troia è la scena». *Affacciarsi sulla città «più famosa della terra»*, in *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, cit., pp. 39-96.

²⁹ Le corrispondenze e le inversioni tra la simbologia dello spazio pubblico e quello privato sono molto importanti per il *Troilus and Criseyde*: cfr. B. NOLAN, *Chaucer's Poetics of Dwelling in «Troilus and Criseyde»*, in *Chaucer and the City*, a cura di A. BUTTERFIELD, Brewer, Cambridge 2006, pp. 57-75.

³⁰ Riferendosi al saggio di Michel de Certeau *L'Invention du quotidien* (1990, trad. it. *La pratica del quotidiano*, 2001), Barbara Nolan parla di Troia come a «metaphorical city», la città della memoria e del pericolo (*Chaucer's Poetics of Dwelling in «Troilus and Criseyde»*, cit., p. 93). In questo contesto, Criseida rappresenta colei che accoglie il lettore in questo spazio e glielo rende familiare attraverso il piacere dei sensi, mentre Pandaro ci introduce «into the performative world of Trojan high society» (*ivi*, p. 64).

³¹ Cfr. M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, cit., vol. II, pp. 3-52. Uno degli esempi più interessanti è, a mio avviso, l'edizione Pace del *Filostrato* (PML, New York, ms. 371), così detta perché firmata dal copista Pace di Giuliano da Olibano. Secondo la studiosa il codice, datato 1408, sarebbe «probabilmente ispirato a una recensione più antica, databile intorno al 1370-80, forse quando il Boccaccio era vivo», sulla base delle tecniche di illustrazione, dei particolari architettonici, dell'abbigliamento maschile e femminile analizzati. L'ipotesi che il *Filostrato*

3. Criseida e le raffigurazioni della Vergine: l'incontro nel tempio

Uno spazio particolarmente significativo è, all'interno della città di Troia, il tempio di Pallade dove avviene l'incontro tra Troilo e Criseida. Immagine del desiderio appagato e dell'illuminazione, il tempio riorganizza il disordine del mondo sotto il segno del sacro, ma sancisce anche un'uscita dal mondo stesso (introducendoci, nel nostro caso, nel vivo di quell'amore che coincide con l'inizio della narrazione vera e propria³²). Nel *Filostrato* la celebrazione della dea avviene con una grande festa che riunisce – come nel testo di Benoît de Sainte-Maure (17500-01) – «donne e cavalieri» (*Fil.*, I, 18, 7). Criseida, che per la sua bellezza «facea lieta la gran festa», è raffigurata sulla soglia, «del tempio assai presso alla porta, / negli atti altiera, piacente e accorta» (I, 19, 7-8). Troilo, invece, è descritto mentre, «sciolto», si gode distrattamente le donne lì presenti, «rimirando» l'una e l'altra e «mordendo i difetti» degli innamorati (come farà Mercuzio nel *Romeo and Juliet*). Decisivo è, poco dopo, l'attimo del loro incontro: immediato e folgorante, quasi casuale («per caso avvenne»), trasforma la *vaghezza* di Troilo in amore assoluto, dal momento in cui il suo sguardo si concentra, definitivamente e senza più scampo, su Criseida, che spicca nel contrasto di bianco e di nero («sotto candido velo in bruna vesta / tra l'altre donne in sì solenne festa», I, 26, 4-8)³³. Segue una descrizione più dettagliata del personaggio, curiosamente definita da un'armoniosa impo-
nenza, e dal contrasto tra la «bellezza celestiale» e il gesto di levarsi il mantello dal viso:

Ella era grande, ed alla sua grandezza
rispondeano li membri tutti quanti,
e 'l viso avea adorno di bellezza

Pace risalga a una redazione più antica della data di firma del copista (redazione fin dall'inizio miniata a penna, e che nel ricopiarla il miniatore abbia rinnovato solo gli abiti e le pettinature senza alterare le composizioni, secondo le regole della trasmissione di un testo figurativo) permetterebbe di supporre «che il prototipo possa risalire a un progetto, se non addirittura alla mano del Boccaccio» (*ivi*, p. 40). Si può quindi pensare a una più ampia circolazione italiana del codice, o del suo prototipo (quindi a una più ampia visibilità già ai tempi in cui Chaucer era in Italia).

³² A. FLETCHER, *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser*, Chicago University Press, Chicago-London 1971, p. 17. Cfr. P. BOITANI, *Sogno e Tempio e Tempio: eros, tradizione, traduzione*, in *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 184-187 e 187-193.

³³ Cfr. OVIDIO, *Ars amatoria*, III, 189 sgg.; ORAZIO, *Odi*, II, 4, 3 sgg.; DARETE FRIGIO, *De excidio Troiae historia*, XIII.

celestiale, e nelli suoi sembianti
quivi mostrava una donnesca altezza;
e col braccio il mantel tolto davanti
s'avea dal viso, largo a sé faccendo
ed alquanto la calca rimuovendo.
(*Fil.*, I, 27, 1-8)

Troiolo si compiace di quell'«atto» che rende la donna unica tra la folla, e che egli interpreta come «sdegnosetto», come se volesse dire «E' non ci si può stare» (*Fil.*, I, 28, 1-3). Dalla vista di Criseida e dal successivo recupero memoriale di quella bellezza così singolare gli deriva «diletto / sommo»: è il piacere «tra uomo ed uomo di *mirar fiso* / gli occhi lucenti e l'angelico viso» (*Fil.*, I, 28, 6-8, corsivo mio).

Chaucer segue fedelmente il passo, apportando però qualche cambiamento alla raffigurazione femminile; aggiunge, ad esempio, il paragone tra l'imponenza della donna, in nero («In widewes habit blak», “Avvolta nel suo peplo vedovile”), e la lettera A: «Right as oure firste lettre is now an A, / In beaute first so stood she, makeles» (“e come l'“A” primeggia in nostri testi / così quella presenza femminile sta senza pari”, *TC*, I, 170-172). Anche per il Troilo chauceriano, comunque, il primo effetto dell'incontro è il soffermarsi definitivo del suo sguardo, prima distratto, sulla donna:

And upon cas bifel, that thorough a route
His eye perced, and so depe it wente,
Til on Criseyde it smoot, and ther it stente³⁴.
(*TC*, I.270-272)

Soltanto più avanti, prima del tradimento (e quindi della rivalità tra Troilo e Diomede), disponendo tutti i personaggi come pedine su una scacchiera, Chaucer completerà la descrizione fisica di Criseida, sviluppando il particolare delle sopracciglia unite (*TC*, V, 813-814) già presentato nel breve ritratto di Guido delle Colonne³⁵.

³⁴ “Per caso accadde che, in un sacello, / guardò con occhio attento e tra la gente / Criseida vista, non guardò più niente”.

³⁵ «Briseida autem filia Calcas multa fuit speciositate decora nec brevis nec nimium macilenta, lacteo profusa candore, genis roseis, flavis crinibus. Sed superciliis iunctis, quorum iunctura, dum multa pilositate tumesceret, modicam inconvenienciam presentabat» (GUIDO DELLE COLONNE,

Come ho anticipato, in Boccaccio in modo particolare ma anche in Chaucer – dove il godimento dell'amore è insistentemente definito in termini di «hevene»³⁶, «paradiso» – nella descrizione e nelle evocazioni della donna assistiamo a una vera e propria assimilazione a figure divine, e soprattutto alla Vergine³⁷. Si tratta di una consuetudine molto frequente nella poesia del tempo, in Dante e nel Dolce Stil Novo, nelle rappresentazioni metaforiche della donna come tramite di perfezionamento morale e di avvicinamento a Dio. Qui, però, il contesto è molto più dissacrante e «prosastico» in tutti i sensi, visto che ci troviamo di fronte a una vedova che, dopo essersi garantita la segretezza dei suoi incontri, ricambia con gusto l'amante e non esita poi a tradirlo una volta restituita al campo greco. L'amore è perciò soltanto illusoriamente una forza di coesione (come nel *De Consolatione Philosophiae* di Boezio), mentre in realtà si manifesta come momentaneo appagamento dei sensi tra desiderio e abbandono, e altrimenti come sofferenza assoluta, fisica e psicologica, secondo un modello più vicino alla poesia di Cavalcanti. L'accostamento con il sacro è quindi già ambiguo in Boccaccio, sebbene l'autore tenda a mantenere più solida l'integrità morale e la dignità della donna (soltanto alla fine congedata come «villana»: *Fil.*, VIII, 28, 8), ed è sicuramente ironico in Chaucer, che rende ancora più discutibile la condotta di Criseide.

L'implicito dialogo con l'arte figurativa, a mio avviso, assume perciò la funzione di evidenziare questo dissonante, sottilmente ironico, contrasto tra sacro e profano. A partire dagli spunti offerti dall'opera di Benoît de Sainte-Maure, proprio l'incontro nel tempio di Pallade rimanda a ulteriori suggestioni. Se da una parte, infatti, esso si riferisce a un episodio personale, cioè all'incontro di Boccaccio con Fiammetta nel tempio di San Lorenzo a Napoli, nel 1327³⁸, dall'altra può alludere a raffigurazioni pittoriche di episodi religiosi. Più che a opere come *La presentazione di Gesù nel tempio* di Ambrogio Lorenzetti, però, la descrizione di Criseida sembra ironica-

Historia Destructionis Troiae, a cura di N.E. GRIFFIN, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 1936, VIII).

³⁶ Tra gli altri, cfr. E. ARCHIBALD, *Chaucer's Lovers in Metaphorical Heaven*, in *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, a cura di C. MUESSIG e A. PUTTER, Routledge, London-New York 2007, pp. 222-236.

³⁷ D'altra parte, anche lo sviluppo narrativo della storia comporta uno sforzo memoriale e artistico reso in termini simili a quelli usati da Dante nel suo viaggio *ad Deum* (si veda, ad esempio, nel *Filostrato*, l'*incipit* della parte III: «Fulvida luce [...] or conven che il tuo lume duplicato / guidi l'ingegno mio...»; cfr. DANTE, *Purg.*, I, 1-2; *Pd.*, XVIII, 82-84).

³⁸ Ripreso in *Filocolo*, I, 1, 18. Cfr. GIORDANO, *Boccaccio, Giotto e la «sala tutta dipinta»*, cit., p. 7.

mente rimandare alla figura della Vergine nell'*Annunciazione* di Duccio di Buoninsegna (1311), ispirata al *Vangelo* di Luca (I, 26-28). Nell'omonimo dipinto, la Vergine è rappresentata, come abbastanza di consueto nella pittura del tempo, «sotto candido velo in bruna veste», mentre si protegge con il mantello dall'inatteso incontro con l'angelo³⁹. Tra le due raffigurazioni le dissonanze sono ovvie, a cominciare dallo spazio (l'uno, la stanza dell'*Annunciazione*, privato; l'altro, il tempio, pubblico), fino alla presenza della folla, che nel quadro non c'è ma che nel racconto viene messa in ombra dalla visione totalizzante di Troilo. Alla ritrosia della Vergine, che però si trasformerà immediatamente in sommo coraggio, corrisponde il gesto deciso di Criseida che cerca il suo spazio imponendosi tra la folla. Chaucer traduce quasi letteralmente, trasformandola in domanda, quella sorta di «didascalia» suggerita da Boccaccio in riferimento al movimento della donna nello spazio, tra la folla («E' non ci si può stare»: «What, may I nat stonden here?», *TC*, I, 292): un voler *essere* ed esserci che nasce proprio di lì, dall'esistere in una dimensione visiva e narrativa esclusiva, un esistere presto consacrato dal definitivo ed esclusivo dono dello sguardo da parte di Troilo, «fierce and proude knyght» (*TC*, I, 225).

Chaucer, inoltre, introduce il personaggio attraverso il paragone con la prima lettera dell'alfabeto, la A, sottolineando la ieratica immobilità della donna, «makeles». Che sia da intendersi come omaggio alla regina Anna, moglie di Riccardo II, oppure come allusione al modo di dire inglese *a per se*, in rapporto a unicità ed eccellenza⁴⁰, o ancora in riferimento all'uso di istoriare le lettere dell'alfabeto, nei codici⁴¹, dove la A spicca più delle altre, ciò non

³⁹ In *Painting the Word*, John Drury commenta così il duplice movimento dell'angelo e della Vergine sottolineando dell'uno lo slancio e, dell'altra, il gesto di difesa, che prelude però al successivo affidarsi a Dio: «And she raises her right elbow in a warding-off movement, which makes her cloak take the shape of a protective shield. Duccio has made her troubled emotions, put in words by St. Luke, into a bodily recoil. Her left hand drops down into the agitated flourish of golden lines edging her cloak. It holds the book which is open at Isaiah's prophecy of her destiny: "Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur"» (J. DRURY, *Painting the World*, Yale University Press, New Haven and London 1999-2002, p. 44).

⁴⁰ Cfr. la nota p. 752 a CHAUCER, *Troilus and Criseyde*, I, 171.

⁴¹ Il *Filostrato* Pace, ad esempio, presentava le lettere iniziali dei libri miniate, gli *incipit* delle strofe colorati in rosso, blu, giallo, oro e altri colori. Più precisamente, inoltre, esso risulta così descritto: «rubricato in rosso. Il codice è illustrato da cinquantanove disegni in inchiostro marrone, anch'essi un tempo vivacemente colorati. Le illustrazioni si trovano per lo più a piè di colonna» (M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici minati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, cit., p. 148).

toglie che si possa pensare anche qui a un confronto con la figura mariana, nei ritratti in cui la Vergine è incorniciata da una guglia del trono che sembra formare una A, oppure laddove delinea questa lettera con la posizione del suo corpo, come nella *Madonna di Ognissanti* di Giotto e nella *Maestà* di Simone Martini. L'illusione di sacralità collegata alla figura femminile risulterebbe dunque più stridente e ironica, quasi parodica nel caso della disincantata riscrittura di Chaucer. Pur rappresentata con tanta devozione, Criseida si concederà, amerà senza generare, tradirà come la peggiore delle donne. Pensiamo anche all'apostrofe di Troilo al palazzo di Criseida – trasformato in un tempio a custodia del sudario – dopo che la donna è stata restituita al campo greco («O paleys empty and disconsolat, / O thow lanterne of which queynt is the light / [...] And farwel shryne, of llwhich the seynte is oute» («Tu, palazzo vuoto e sconsolato, / tu, lanterna che a giorno illuminavi / [...] addio mio tempio la cui santa è assente», *TC*, V, 540 sgg.): una sorta di accorata (e ambigua) preghiera, che diventa poi una maledizione⁴².

4. Tra «*exemplum*» religioso e allegoria politica: lo sguardo e la «*vanitas*»

Detto ciò, occorre però tornare a quella tradizione moralistica e precettistica che sta alla base di molte raffigurazioni del tempo, e che rappresenta il dato più concreto di questi stessi rapporti. La relazione con lo schema visivo dell'Annunciazione, ad esempio, diventa più convincente se si pensa che, ancora nelle prediche di Bernardino da Siena, a metà del Quattrocento, essa serviva a fornire «una specie di manuale di comportamento per le ragazze da marito⁴³»: nell'atteggiamento di ritrosia della Vergine si doveva infatti cogliere la virtù della vergogna, fondamentale norma di comportamento per le giovani che aspirassero a fidanzarsi e a sposarsi secondo i precetti religiosi del tempo. Proiettata sul personaggio di Criseida, che pure è vedova, una tale norma assume un significato palesemente antifrastico. Toccherà poi alla Cressida di Shakespeare, da un punto di vista utilitaristico ed edonistico, recuperare tale insegnamento,

⁴² *Queynt*, ad esempio, gioca con l'assonanza con *cunte* e indica l'organo genitale femminile. A. COOK, «O swete harm so queynte»: *Loving Pagan Antiquity in Troilus and Criseyde and the Knight's Tale*, in «English Studies», 91, 1, 2010, pp. 26–41.

⁴³ Cfr. BOLZONI, *Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento*, cit., p. 14.

nell'invito alle donne a non concedersi per fare durare più a lungo il corteggiamento degli uomini⁴⁴; messo al servizio della salvaguardia della propria integrità, e subito trasgredito, esso sarà paradossalmente riaffermato soltanto con l'amara legge del tradimento (con la quale Cressida si negherà definitivamente a Troilo).

Il concetto fondamentale che si ritrova al centro della predicazione morale, fulcro di quell'educazione allo sguardo che deve riunire parola e immagine e che torna trasformato nei nostri testi, è in generale quello della *vanitas*, che interessa sia il discorso religioso sia quello politico. Il grande affresco di Buffalmacco al Cimitero monumentale di Pisa, ad esempio, indicato come *Trionfo della morte*, mostra una successione di scene in cui dal basso e da sinistra si riconosce l'allegria brigata di donne in un giardino, una delle quali suona uno strumento di musica profana, poi una fossa di peccatori che invocano la morte, e poi ancora un corteo di giovani a cavallo che si imbattono in una serie di sepolcri aperti di fronte ai quali si turano realisticamente il naso. Nella parte superiore, vediamo la scena degli eremiti che hanno consacrato la loro vita al distacco dal mondo, e accanto, al centro, l'immagine della Morte che domina sulla vita terrena e sdegna chi la invoca. In questo contesto, la ricostruzione di un'epigrafe mette esplicitamente al centro la necessità di considerare la *vanitas* della vita e il dovere di non peccare per troppo amore per essa:

O peccator che in questa vita stai,
involto se' nelle mondane cure,
pon mente fiso a queste aspre figure
che in questo oscuro inferno traggien guai

chosi' com'elle son, cosi' serrai
se non ti penti del mal che facto hai⁴⁵.

⁴⁴ «Women are angels, wooing; / Things won are done [...] That she beloved knows naught that knows not this: / Men price the thing ungained more than it is. / [...] Therefore this maxim out of love I teach: / Achievement is command; ungained, beseech» (W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I, II, 282-285: «Le donne sono angeli durante il corteggiamento, bottino di guerra una volta che un uomo le ha avute. [...] Una donna che voglia essere amata non sa nulla, se non sa questo: gli uomini apprezzano ciò che non hanno ancora conquistato più di quanto esso non valga. [...] Quindi vi insegno questa massima dell'amore: *durante la conquista, comandi; vinta, obbedisci*»).

⁴⁵ BOLZONI, *Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento*, cit., p. 6. Si rimanda a S. MORPURGO, *Le epigrafi volgari in rima del «Trionfo della*

Il soggetto è ripreso nell'omonimo affresco di Andrea Orcagna, in Santa Croce, a Firenze (1345), dove compiono alcune figure presenti nel *Giudizio Universale* dello stesso Buffalmacco.

Analoghi motivi sono al centro dell'educazione politica e civile del cittadino; in questo senso, due esempi significativi possono essere rappresentati dall'*Allegoria* e dagli *Effetti del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti e dal ciclo di affreschi affidato a Memmo di Filippuccio per la stanza del Podestà nel Palazzo Comunale di San Gimignano. Nel primo caso ci troviamo di fronte a una serie di occupazioni cittadine poste all'insegna dell'operosità e del piacere che ricordano le descrizioni della vita di Troilo quando riceve impulso dall'amore ricambiato di Criseida. Nel *Filostrato* il personaggio è rappresentato a cavallo, a caccia con il falcone, desideroso di ragionare «d'amor tutto» e «pien di cortesia», mentre «superbia, invidia e avarizia in ira aveva» (III, 92, 1-4). Con la sostituzione della Superbia con la Vanagloria, incontriamo dunque gli stessi peccati messi allegoricamente in luce sempre da Lorenzetti, nella medesima sala, nel quadro di soggetto opposto ai sopra citati e intitolato *Effetti del cattivo governo*, peccati che l'amore sembra qui avere sconfitto. Tuttavia, come è difficilmente realizzabile, in forma stabile, l'utopia politica offerta dalla pittura senese, così il lettore del *Filostrato* assisterà presto alla negazione dell'utopia amorosa di Troilo, per effetto della volubilità della Fortuna (che sembra avere sostituito l'immagine della Morte al centro dell'affresco di Buffalmacco) e della donna «mobile e vogliosa» (*Fil.*, VIII, 30, 1), nonché alla trasformazione della anacronistica Troia medievale da città «grande e diletta» (*Fil.*, V, 34, 1) a cupa distopia.

Il secondo esempio è interessante anche perché non molto conosciuto. Si tratta del ciclo di affreschi, inerenti il tema dell'amore, realizzati da Memmo di Filippuccio nella camera privata del podestà di San Gimignano, intorno al 1306. Queste scene profane sono interpretabili come *exempla* educativi, «monito antiseducitivo dinanzi agli occhi della più alta carica del governo sangimignanese⁴⁶». Nelle immagini di Memmo sono state indi-

Morte», del «*Giudizio Universale e Inferno*» e degli «*Anacoreti*» nel Camposanto di Pisa, in «*L'arte*», 1899, 2, pp. 51-87.

⁴⁶ «Attraverso la visione degli affreschi il podestà, a cui era riservato l'uso esclusivo della camera, in origine utilizzata come studio privato, veniva infatti messo in guardia contro le corruzioni e le seduzioni del mondo (qui rappresentate essenzialmente dalla figura della donna tentatrice), incompatibili con l'integrità morale e l'imparzialità di giudizio richieste dal suo ruolo istituzionale» (A. MENNUCCI, *Gli inganni d'amore. Il ciclo profano di Memmo di Filippuccio nella Camera del Podestà*, Silvana Editoriale, San Gimignano 2010, p. 65).

viduate storie note: quella del figliol prodigo (*Lc.*, 15, 11-31), che diventa protagonista di una storia di rocambolesca seduzione da parte di due giovani ed eleganti fanciulle che lo attirano all'interno di un padiglione bianco, derubandolo poi della borsa; il racconto grottesco di Fillide che cavalca e frusta Aristotele dopo averlo fatto impazzire d'amore (come punizione per avere negato di cedere al potere d'amore stesso); Paolo e Francesca; ma si ritrovano anche vicende quotidiane come la raffigurazione dell'incontro tra un uomo e una donna in una tinozza o dentro un letto, con la complicità di una serva che solleva una tenda come se fosse un sipario teatrale. Queste ultime immagini sono interpretabili come esempi di fedeltà coniugale in contrasto con le precedenti, collocate su un'altra parete, oppure, in consonanza, come ulteriori rappresentazioni di seduzione pericolosa e ingannevole, in rapporto con storie letterarie come il posteriore romanzo catalano *Tirant lo Blanc* o la novella boccacciana di Salabaetto e Iancofiore nell'ottava giornata del *Decameron*⁴⁷.

È ribadita la necessità di rappresentare e di vedere la *vanitas*, qui comunicata attraverso l'erotismo delle scene dipinte. La potenza delle immagini è il tramite fondamentale di quell'educazione dello sguardo di cui si è già detto: come i cavalieri dell'affresco di Buffalmacco sono costretti a fissare i cadaveri in cui si imbattono e a sentirne il disgustoso odore, così il fruitore di queste scene dovrà distogliere la sua attenzione dalle «mondane cure» oppure correggere la propria condotta.

La distorsione dello sguardo è, del resto, un dato fondamentale anche per il personaggio di Troilo, dal momento in cui egli fissa per la prima volta Criseida confondendo cielo e mondo e dimenticando tutto il resto. E se il tradimento della donna è in alcuni casi (come in *The Testament of Cresseid* di Henryson) punito con il classico contrappasso dei peccati sessuali, ossia con la malattia e la peste, Troilo è peccatore *sui generis* perché ha distolto, per troppo amore, gli occhi sia dalla vita sia dal cielo, concedendosi troppo a quel «*mirar fiso* / gli occhi lucenti e l'angelico viso». Tuttavia, mentre il *Filostrato* si conclude con la morte dell'eroe per mano di Achille, con la fine del «mal concetto amore» (VIII, 28, 1) e l'ammonimento ai «giovinetti» – «che voi raffreniate l'appetito rio, / e nell'amor di Troilo vi specchiate» (VIII, 29, 25), – nel *Troilus and Criseyde* il protagonista, dopo la morte, è innalzato al cielo di

⁴⁷ *Ivi*, pp. 67-68.

Mercurio, in un'apoteosi che richiama quella di Arcita nel *Teseida* dello stesso Boccaccio (XI)⁴⁸. Al termine della sua sofferenza, di quel «double sorwe» con cui si apriva il racconto, quindi, il destino del personaggio è di contemplare, finalmente distaccandosene, «al vanite», «tutta la vanità» del mondo⁴⁹:

And down from thennes faste he gan avyse
This litel spot of erthe that with the se
Embraced is, and fully gan despise
This wrecched world, and held al vanite
To respect of the pleyn felicite
That is in hevene above; and at the laste,
Ther he was slayn his lokyng down he caste,

And in hymself he lough right at the wo
Of hem that wepten for his deth so faste,
And dampned aloure werk that foloweth so
The blynde lust, the which that may nat laste,
And sholden aloure herte on heven caste⁵⁰.
(TC,V.1814-1824)

L'umanissima e dissacrante *via crucis* del personaggio, a sua volta, stabilisce un legame ironico, se non addirittura parodico, con i soggetti religiosi

⁴⁸ Cfr. P. BOITANI, *Il «Teseida»*. Boccaccio, Chaucer, Tasso, Borges, in *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 323-338, e *Style, Iconography and Narrative: the Lesson of the «Teseida»*, in *Chaucer and the Italian Trecento*, a cura di P. BOITANI, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 185-200; G. VELLI, *L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel «Teseida»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 5, 1972, pp. 33-66.

⁴⁹ Al potere sacrale della sofferenza, con riferimento a Georges Bataille (*Les Larmes d'Éros*, 1961) e a Susan Sontag (*Representing the Pain of Others*, 2002) è dedicato il saggio di H.A. CROCKER e T. PUGH, *Masochism, Masculinity, and the Pleasure of Troilus*, in *Men and Masculinity in Chaucer's «Troilus and Criseyde»*, a cura di T. PUGH e M. SMITH MARZEC, Brewer, Cambridge 2008, pp. 82-96. Ed è proprio dallo sguardo di Troilo fissato su Criseide che ha origine questa trasformazione del personaggio attraverso la sofferenza. «As a result of his suffering, Troilus achieves an elevated position, and through Troilus's sacrifice, Chaucer converts a helpless condition into an empowered spectacle» (*ivi*, p. 82).

⁵⁰ «Guardando in basso volge l'occhio verso / la terra e la marina immensità, / disprezza questo mondo ch'è perverso / e ne vede la grande vanità, / a paragone della felicità / che nel cielo regna, e guarda infine / là dove la sua vita trovò fine. // E fra sé deride l'afflizione / di chi gli piange l'immatura morte, / condanna ogni tendenza ed ogni azione / in pro di voglie futili e distorte, / mentre in cielo e in terra ha la sua sorte».

e con le loro rappresentazioni pittoriche. Composta nell'anno dell'ultimo viaggio di Chaucer in Italia (1376)⁵¹, ad esempio, la *Crocifissione* di Altichiero da Zevio (ancor più spiccatamente che nell'omonimo soggetto di Pietro Lorenzetti ad Assisi) presenta un analogo rapporto tra la posizione del Cristo in croce e il mondo che lo compiangere e si affatica vanamente in basso.

Svincolandosi dal contesto moralistico da cui tuttavia traeva spunto, e superando quei *clichés* della poesia cortese e cavalleresca che stavano ormai perdendo ogni potenziale illusionistico, tale rappresentazione dell'amore e della *vanitas* – riportata a una dimensione del tutto privata e “assoluta”, né politica né religiosa, ma legata al desiderio e alla felicità individuale – è divenuta l'oggetto privilegiato di questi “romanzi” (per diventare a sua volta, nel dramma shakespeariano, chiave di lettura di un motivo “politico” come la guerra).

Nell'atto di «rivolgere l'antiche storie» possiamo perciò individuare non soltanto la lettura e la riscrittura di altri testi, ma anche il rapporto con altre forme di narrazione, come quelle costituite dai soggetti pittorici, che nel trecento si sviluppano tra simbologia e naturalismo, tra predicazione religiosa e allegoria politica. Le nostre storie conservano, di tale immaginario, l'efficacia visiva e la capacità di impressionare e di emozionare, ma acquistano autonomia estetica e narrativa soprattutto in virtù dell'ironia, che Auerbach fa coincidere con la vastità e l'acutezza della visione, con la «consapevolezza prospettica»⁵².

Tracciando ulteriori collegamenti tra letteratura e pittura, e tra personaggio e lettore sul filo conduttore dello sguardo, il motivo della *vanitas* arriverà poi a Shakespeare e a Calderón de la Barca, trasformando a poco a poco la visione prospettica in sogno o in sconcertante, dubbiosa anamorfosi (pensiamo alla somiglianza, quasi sicuramente casuale ma molto significativa, tra la scena della seduzione del figliol prodigo di Memmo, nella tenda delle prostitute, e quella del tradimento di Cressida

⁵¹ Ancora una volta, però, l'influenza della pittura sarebbe plausibile soltanto trovando conferme alle ipotesi di un soggiorno del poeta in Veneto.

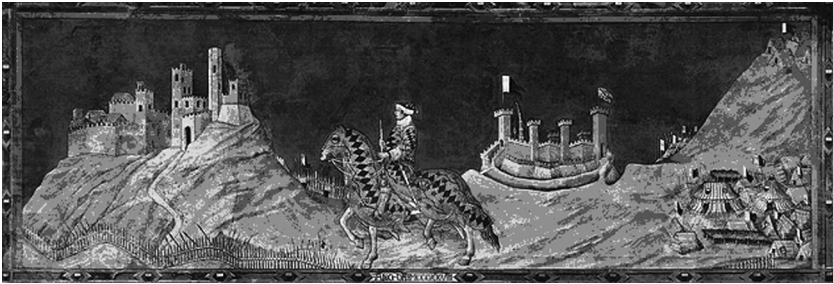
⁵² E. AUERBACH, *Frate Alberto*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, p. 241.

con Diomede, nella tenda di Calcante, vista da più fuochi e commentata dall'impietosa voce di Tersite, nel dramma shakespeariano⁵³).

⁵³ A. THORNE, *Troilus and Cressida*, «Imagin'd Worth» and the «Bifold Authority» of *Anamorphosis*, in *Vision and Rhetoric in Shakespeare*, Palgrave, Basingstoke 2000, pp. 134-165. Cfr. J. BARTRUSAITIS, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano 1978.



1. Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo* (1338-39), Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace



2. Simone Martini (?), *Guidoriccio da Fogliano* (1330?), Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo



3. Pietro Lorenzetti, *Natività della Vergine* (1335-1342), Siena, Duomo



4. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, recto: Annunciazione, (1310), Londra, National Gallery. 5. Giotto, *Madonna d'Ognissanti*, Firenze, Uffizi (realizzata per l'omonima chiesa). 6. Buffalmacco, *Trionfo della morte* (ante 1345?), Pisa, Cimitero monumentale; particolari: a sx, i cavalieri davanti alle tombe aperte; a dx la figura della morte al centro dell'affresco.



7. Buffalmacco, *Trionfo della morte*, part.: le donne nel giardino.



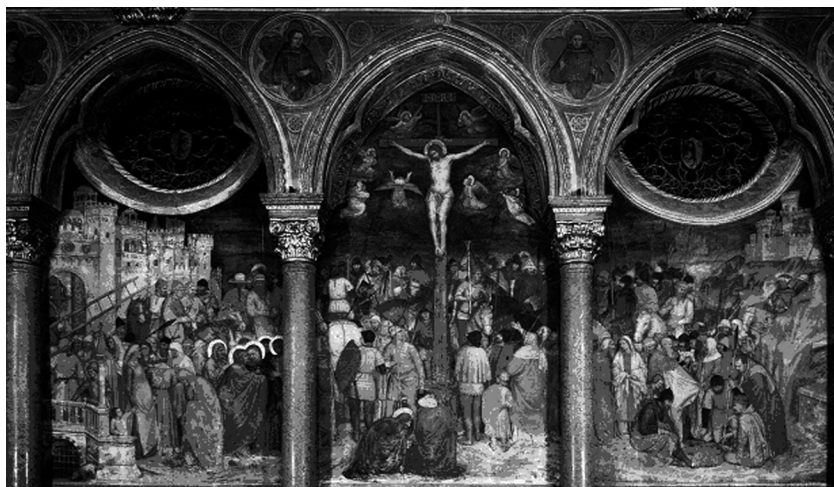
8. Andrea Orcagna, *Trionfo della morte* (1345 circa), Firenze, Santa Croce



9. Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in campagna* (1338-39), Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace, particolari: la caccia al falcone



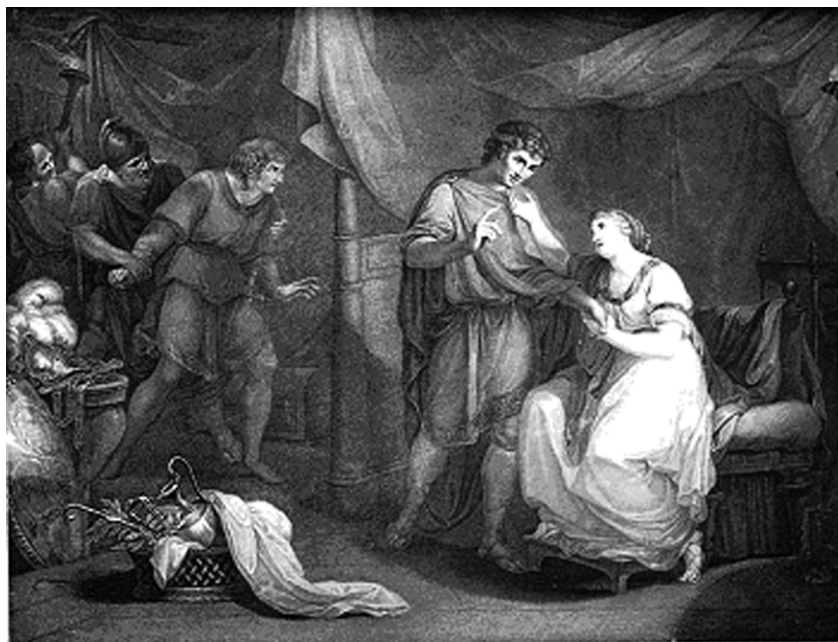
10. Memmo di Filippuccio, *Scena d'amore* (1306 circa), San Gimignano, Palazzo Comunale.



11. Altichiero da Zevio, *Crocifissione* (1376-79), Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella di San Giacomo



12. Memmo di Filippuccio, *Scena della storia del figliol prodigo* (1306 circa), San Gimignano, Palazzo Comunale



13. Luigi Schiavonetti, *Troilus and Cressida*, V, II (1789), incisione su pittura di Angelica Kauffmann